

formas imposibles, etc. Es genial la parte en que Jitrik se ocupa del problema de la verosimilitud y el texto novela en oposición al realismo, pero todo eso *en operación* ante los lectores: "ningún texto puede excluir su proceso de producción de su forma misma", para Macedonio el texto está *resultando* sobre sí mismo, incluyendo al dinamismo que le da forma y lo engendra. Este proceso de producción del texto de Macedonio es, en su obra, lo evidente; es decir, es lo que la novela *dice* (en oposición a la novela clásica que oculta ese proceso siempre). De una lógica apabullante (respetuosa de la lógica de Macedonio) este y los otros ensayos que forman *El fuego de la especie* atraen porque provocan, suscitan y remiten al placer del texto. Además provocan el placer de la congruencia: ambos ensayos cumplen la promesa en cierta forma hecha por la no menos interesante ponencia que Jitrik presentó en la recopilación de César Fernández Moreno *América Latina en su literatura*. La parte dedicada a Macedonio de *El No Existente Caballero*, es, en cierta forma, continuación del que acabamos de mencionar, o, mejor, el mismo pero desde otro punto de vista: el de los personajes. El libro, de lo mejor de la crítica literaria latinoamericana de hoy, de hecho, es eso: el análisis de una progresión literaria en base a uno de sus elementos (que por

cierto, suele tomarse como el todo): los personajes. Desde esa perspectiva, los personajes de Macedonio obedecen a su esencial repudio al realismo (alguna vez declaró que el realismo le parecía un acto de amor a lo existente, lo suyo, en cambio, le parecía un acto de fe) del que surge toda su literatura: los personajes, señala Jitrik, ya no reposan sobre la *copia* de las personas sino en su condición esencial, irreductible, de entes irreales sólo posibles en un mundo igualmente irreal. *Museo*, de esa manera, a partir de una actividad crítica radical respecto del realismo, amplía los caminos conducentes a la formación de los personajes hasta el punto de plantear como posible una existencia narrativa sin verosimilitud cuya verosimilitud sea suplantada, o substituida, por la pura producción de lo escritural. El rechazo de Macedonio, dice Jitrik, a la congruencia organizativa del texto realista y a su necesario sicologismo en la talla de personajes, propone de hecho la forma más pura de la ficción. Macedonio niega el realismo-copia, no sus elementos (personajes, etc.) siempre en pos de una especial reflejo de lo real, de una escritura no realista sino real (es decir, histórica: que exprese relaciones reales con instrumentos reales) sin tener por ello que originarse en un sistema realista de producción. De ahí sus personajes que lejos de copiar a las

personas, son el conjunto de las posibilidades de sus formas, incluso aquellos, como el No Existente Caballero, cuya ausencia opera en el texto, sale de lo que en el autor hay de conjetural, de literario.

Lo que Macedonio ha hecho por la literatura de vanguardia podría ser equivalente a lo que Jitrik ha hecho por Macedonio, y ahí están los libros para ilustrarlo: asechar los modos de ser (y los procesos que lo llevan a ser) de lo literario sujetos a una lucidez penetrante y brillantemente operativa en todos sus niveles.

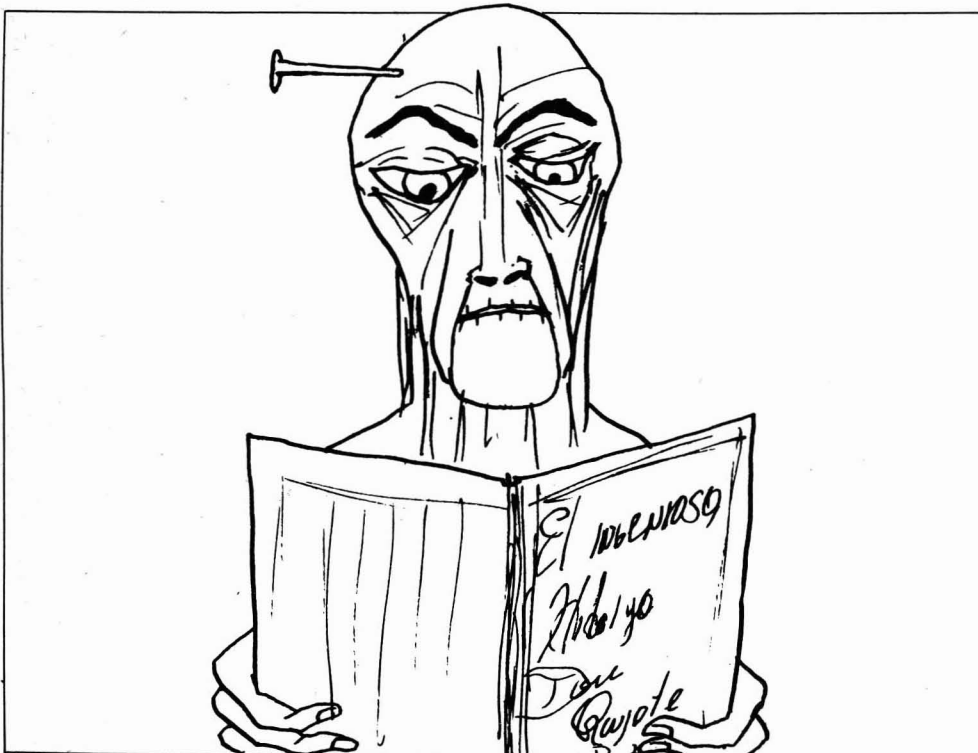
G.S.

Vivisecciones*

Es difícil decir cuál es el género al que esta obra pertenece: próxima a un agrupamiento de meditaciones y divagaciones supera al ensayo breve en prosa. De ahí que el título elegido por Usigli tiene que ver más que con el género con el contenido y con la palabra lúcida y filosa del dramaturgo sueco. Nada fundamental que no haya dicho implícita o explícitamente en sus piezas teatrales —*Padre*, *La señorita Julia*— aparece aquí; hay reafirmaciones donde pueden verse los resplandores de su genio, de su idiosincrasia, de su biografía.

Un estilo ágil, a veces hasta coloquial, expresa una doble temática, unas veces bifurcada, otras reunida: reflexiones sobre la teoría del arte y casos psicológicos o siquiátricos. Para el primer tema, las afirmaciones son extraordinariamente actuales; para el segundo, muchas están desprestigiadas, substituidas por los modernos avances de la ciencia: en ambos casos su validez es autobiográfica antes que psicológica.

Llama la atención el primer ensayo ("Yo") en el que Strindberg se despoja escandalosamente de actitudes conciliatorias y enfrenta a los demás sin concenciones especulativas. Hay en él una referencia a *Padre*: como su protagonista, el de este ensayo muere asesinado por tres bribonas después de que una mujer le había dicho que "La culpa es del que se deja asesinar". De ahí se infiere que todas las mujeres son falsas y estúpidas. La idea se repite en otros ensayos del libro —"El hombre por venir" "Donde está ella" y "A la zoología



Strindberg



de la mujer"— siempre con el mismo tono despectivo y sexista contra las mujeres así se trate de la madre del mismo Goethe. Sin embargo, el afán moralizante se ocupa de las miserias humanas en general: las perversiones sexuales, las anormalidades de la conducta, etc., son objeto de su mirada atenta, de su índice despiadado y de su lamento por el descenso de la especie humana, enferma y corrompida. En fin. La preocupación por el origen del hombre responde a su momento, e igualmente todas las ideas sobre anormalidades síquicas repasadas en los textos ("Lombroso") que hoy son buen material para la vivisección de la Europa de entonces. Por otra parte en aquellos textos dedicados al arte es bien visible un sentido de la producción artística más que válida para nuestros días. Vale la pena, así, repasar el planteamiento strindbergiano de la intervención del azar en la producción de la obra de arte desde los malayos que permiten al viento tocar por los bambúes en pos de su armonía, los caleidoscopios que usan los tejedores, las raspaduras de paleta de los pintores hasta los primeros modos de azar de la voluntad que después explorarían los surrealistas. Otro problema que Strindberg considera es el del estilo aunque, claro, con ciertos toques naturalistas: el estilo es el hombre o, lo que él prefiere, es el grupo social, la raza y las condiciones: de ahí el ejemplo, narrado con gran humor, de la niña que dibuja seres sin ojos, un tanto monstruosos, que luego sus hermanos menores copian (al

carecer de otro modelo) hasta crear un verdadero estilo, digamos, natural: "El arte por venir (y por irse como todo lo demás) es sobre todo imitar el modo de crear de la naturaleza". "La mentira como fuerza sugestiva". por otra parte, contiene sus preocupaciones sobre el poder de la palabra. En "El carácter ¿un papel?" sus intereses psicológicos y dramáticos se encuentran: ¿hasta qué punto un carácter es una sucesión de papeles diferentes que tienen mayor o menor coherencia entre sí respecto a quien los interpreta? Tampoco está ausente la reflexión acerca del porvenir de los judíos a quienes ve desaparecer (?) bajo el imperio del fez y de la media luna ("Los falsos cristales"). De todo un poco, y a veces, un mucho de algo, llenan las noventa páginas de este curioso, anacrónico violentamente actual viviseccionador.

* August Strindberg: *Vivisecciones*, UNAM, 1977.

Quién de nosotros de Mario Benedetti*

Sintomáticamente, los epígrafes de la obra dicen: "I shall never be different" (Auden) y "Si tu t'imagines xa va xa va xa va durer toujours" (Queneau). En un nivel superficial y expreso, la novela es el triángulo amoroso, visto por triple y sucesiva visión de cada uno de sus componentes; en un nivel profundo trabaja con material psicológico —la prescindibilidad del pretexto— mujer, para los dos varones enfrentados y confundidos, y la voracidad femenina que devasta a los varones— y con material concretamente referido a la creación artística. El sicólogo posibilita todos los símbolos del desdoblamiento: el parecido entre Lucas y Miguel, diversificado y centrado en Alicia, es un juego de espejos en movimiento. Quien escribe dice no escribir; quien no escribe dice hacerlo. Cada uno de ellos es su doble-opuesto y la oposición del doble. Alicia es un punto de referencia o de interferencia y los hijos, Adela y Martín, prolongaciones de las figuras centrales.

El autobiografismo del narrador (Miguel) plantea el problema de la legitimidad de escribir y el del objeto mismo del arte: "¿Estaré falseando yo también mi retrato íntimo, la verdad estricta acerca de mí mismo? ¿A quién pretendo engañar? ¿A qué posteridad?" La primera parte, titula-

Mario Benedetti



da "Miguel" es de una engañosa simplicidad, de una claridad aparente. "Alicia", la segunda, es semejante en la estructura a la primera y sigue el carácter intencionalmente obvio de aquella. La tercera, "Lucas", que cierra el triángulo en el nivel más epidérmico, no sólo ilumina la trama sino que recogiendo algunos temas en torno a la creación literaria que se han dejado entretener en la primera parte, muestra el candente proceso creador del artista sobre la realidad, o, mejor dicho, desde la realidad con su múltiple, cambiante y difícil carácter total. *Quién de nosotros*, sin embargo, no se conforma con denunciar la imposibilidad que los personajes tienen de juzgarse a sí mismos y entre sí, ni del autor respecto de sus criaturas, y por qué no, de los lectores respecto de todos ellos. Los nombres pueden ser cambiados: Andrés-Miguel, Claudia-Alicia, Oscar-Lucas; y pueden cambiar también sus funciones; los individuos son reemplazables pero no sus funciones estructurales en la novela. De los múltiples puntos de vista, hay que hacer una elección consciente; hay que tomar partido frente a la realidad. La obra de arte supone, para serlo, esta suposición. Así, por debajo —o por arriba, que en esto la ubicación espacial es relativa— Benedetti pone unas notas con las que instrumenta un diálogo pleno de ironía entre la obra literaria y cierta visión "real" de la realidad. Y lo que resulta más importante, ofrece elementos para una teoría del género cuentístico. Unas veces ironiza sobre ciertas formas o palabras de uso frecuente; otras juega con el posible desconcierto del lector que espera una visión olímpica de la realidad, a la que Benedetti renuncia con la lucidez del que sabe verla y ha tomado partido ante ella. Así, la realidad se erige ante él, que la expresa no reflejándola estáticamente, sino, por el contrario, de manera reflexiva, dialéctica, en cambio constante. Véase la nota "24" de la página 101: "En este capítulo se hace el cuento. Llega un punto en el que las posibilidades se bifurcan. Desde el instante en que elija una de ellas, el cuento se hará, no precisamente debido a la elegida, sino a

Aída Gambetta